

Mindig van másik

Elmélkedés az alternatív színházról

*„Van másik!” – a zenebohóc mondogatta ezt rendületlenül
a cirkuszban, miután társa kíméletlen kárörömmel folyton-folyvást
megszabadította őt a titkon előhalászott, újabb
és újabb hangszerektől.*

Ez a „van másik” jutott eszembe, amikor felütöttem az *Idegen szavak szótárát*, hogy a mostanában agyonkoptatott szó – alternatív, alternativa – eredeti jelentését meg-
lejem. (Egyébként a következőt találtam: „alternatív” – lat. el. vagylagos, kétféle
lehetőséget felvető v. megengedő/kérdés, indítvány, terv; „alternativa” – lat. el. 1. olyan
eset, amelyben két lehetőség között lehet választani; 2. az egyik a kettő közül.) E szavak
a kétféleség (vagy másképpen: a nem egyféleség) nyilvánvaló létezését hangsúlyozzák,
és azt gondolom, itt keresendő a címben jelzett alternatív színház (zene, film stb., egyál-
talan: alternatív kultúra) lényegi jelentése is.

Más kérdés, hogy amikor a szót használjuk, akkor nem a szótár, hanem a közmegegye-
zés szerint mondjuk és értjük azt – ha értjük, hiszen a „közmegegyezés” néha még két ha-
sonló gondolkodású ember között is csak látszólagos. Például félreértést okozhat az,
hogy a jelző – alternatív – egyeseknél pusztán a kategorizálás, másoknál automatikusan
a minősítés eszköze. „Ez olyan alternatív!” – tartja el magától a látott – vagy többnyire
éppen hogy nem látott – produkciót az egyik fél, a „profi”. Teszi ezt olykor önvédelem-
ből, lustaságból, irigységből, de teszi ezt sokszor az általa létrehozott, mérceként szabott
minőséget joggal védelmező igyekezettel. „Igen, ez alternatív!” – mondja erre a másik
fél, a „nem-profi”, és adott esetben okkal húzza ki magát, mert a bevált, sablonos meg-
oldások helyett kockázatot vállalva új, ismeretlen utakat próbál ki, ugyanakkor néha leg-
alább akkora elvakultsággal védi a maga igazát, mint az íménti „profi”, és az elvakultság
nála is gyakran azt jelenti, hogy feltételezhető kisebbségi érzését kompenzáló göggel
eszébe sem jut megnézni az „ellenséget”, azaz dehogyis teszi be lábát az úgynevezett
„köszínházba”. Nem ismerik, de megítélik egymást (írhattam volna: „ezért megítélik
egymást”, hiszen tudatlanul könnyebb, legalábbis kényelmesebb az ítékezés).

Van tehát egy bizonyos állandósult viszony, egy törvényszerűen újra és újra megszü-
lető helyzet, egymással szembenálló, egymásra épülő, egymást feltételező-segítő-
kiegészítő szimbiózis, amiben az elfogadott, intézményesített, profi stb. kultúra és a má-
sik, az amatőr, avantgárd, alternatív stb. kultúra együtt léteznek.

Már az elnevezések sokfélesége is jelzi, hogy koronként és területenként is mutatko-
zik árnyalatnyi, de sokszor lényegi különbségek a két kultúra között. Kettőt írok, holott
egy és ugyanazon dolog – esetünkben a színjátszás – számtalan változatának párhuzamo-
san futó megnyilvánulásairól van szó. Mert tulajdonképpen nem „alternatív” volt-e már
mondjuk a görög színház egésznapos ünnepein a másféleséget képviselő szatírláték be-
iktatása, és nem az alternatívitás zászlóvivői voltak-e később az udvari társulatokkal
szemben megszülető, piactereken színpadot ácsoló commedia dell’arte csepürágói? Mi
egyebet, ha nem a „van másik” alternatívítását képviselte szegény *Csokonai* és vele né-
hány diák a csurgói gimnázium parkjában? Nem beszélve a németül játszó, várbeli
ensemble magyar nyelvű vetélytársairól, a vándortruppok alkalmi próbálkozásairól.
Mindez természetesen alig elfogadható elnagyolása egy jelenségnek, melynek mai kép-

viselői bizonyára kikérnék maguknak, ha őket, a szent, a kegyetlen, a szegény színház harcosait (ha vannak ma ilyenek) mondjuk a harmincas vagy akár az ötvenes évek *Sári bíró*t, *Falu rosszá*t összetákolgató műkedvelőihez hasonlítanánk.

Már csak emiatt is, és mert a lényegi változásokat sokáig alig tűrő, békésen konzerválódott színjátszásunk valódi megújulása is ebben az időben kezdődött, megkülönböztett figyelmet kell szentelnünk egy, a hatvanas években elindult folyamatnak. Akkoriban éppen egy másik szó, „amatőr”, volt forgalomban, mint ahogy egy idő múlva az „alternatív” kifejezést is bizonyára felváltja majd valami más, lényegét tekintve persze ugyanazt jelölő elnevezés. (Itt jegyzem meg, hogy ugyanannak – és persze mégsem ugyanannak – a jelenségnek folyamatosan változó címkéje miatt igencsak nehéz helyzetbe kerültem, amikor egy majd’ fél évszázadot vizsgáló dolgozatomban címében egyetlen szóba kellett sűríttenem azt, amit évtizedről évtizedre más névvel jelöltünk: „...műkedvelő, amatőr, avantgárd, ellenzéki, nem intézményesített, struktúrára kívüli, alternatív stb... színház Magyarországon 1945–89 között”. Egy magam kreálta szókapcsolattal – „mássház” – véltem megoldani a problémát; utólag úgy találom, rosszul, mert a „másság” manapság divatos, demagóg ismételtetése eltorzítja az általam kifundált szó jelentését is.) A hatvanas–hetvenes évek amatőrjei radikális fordulatot hoztak a magyar színház történetben, ám ez nem azt jelentette, hogy a színházcsinálás amatőr (alternatív) formációit építették bele a létező struktúrába (mint az történt, illetve a hagyományokból következően eleve adott volt Lengyelországban), hanem ők maguk, külön-külön épültek be a meglévő intézményekbe. Intézményesedtek (*Fodor Tamás, Paál István, Jordán Tamás, Lukács Andor, Ács János...*), s így találkoztak azokkal a „diplomásokkal”, akik politikai és esztétikai okokból kerültek az intézmények peremére (*Ruszt József, Ascher Tamás, Székely Gábor, Zsámbéki Gábor...*). A fogalmazás immár nézőpont kérdése: egyesek megszűntek amatőrök-alternatívok lenni (a hűségesen kitartó – de valószínűleg kevésbé tehetséges – „maradék” számára árulók lettek) avagy az intézményeket – a közházakat, illetve azok előadásait – szabták át és igazították saját amatőr-alternatív szemléletükhöz? Ez a látszólag belterjes szakmai dilemma azt a problémakört érinti, mennyire döntő, illetve döntő-e az alternativitás szempontjából az a tény, hogy hol készül az előadás. Vajon eldönthető-e – és eldöntendő-e –, alternatív előadás volt-e a *Marat* fordulópontot jelentő kaposvári előadása? Dehát a fontos művek (esetünkben például a *Woyzeck*, a *Kőműves Kelemen*, a *Három nővér*, a *Boldogtalanok...*) mindig azt bizonyítják, hogy a jelenben megszülető, igazán értékes, új minőség mindig meghaladja a múlt alapján rendelt, szabályokat létrehozni igyekvő kategorizálást.

A jelenségek értékeinek viszonylagosságáról van itt szó, és ez az időnek oly kiszolgáltatott és vele oly törékeny viszonyban lévő színház esetében sokszorosan igaz: „Simán megbuktunk. Ott akkor a La Mama Theater játszott, sokkal előbbre tartottak. Ami idehaza avantgártnak számított, az ott dögunalomba fulladt.” – Paál István mondja ezt egy 1966-os zágrábi fesztivál kapcsán, ahol a Szegedi Egyetemi Színpad egy itthoni „alternatív” *Mrozek*-előadással képviselte – a konzervativizmust. *Halász Péter*ék Magyarországon szélsőségesnek számító csoportja, mely Nyugaton Squat néven vált ismertté, 1976-os, hatalom által támogatott „disszidálását” követően másfél évig érdektelenséggel találkozott, mert az együttes csak itthoni előadásait variálta. Ezek egyik lényeges mozgatója mindenféle tabuk szemtelen döntögetése volt, csak hogy ami tabu az egyik helyen, az akár a polgári komfort beépített része lehet egy másik helyen. Ugyanez vonatkozik bizonyos témákra és szerzőkre is. A hetvenes években nálunk többnyire csak az amatőröknek engedték, hogy *Ionesc*ot vagy *Genet*-t játsszanak, miközben ezek a szerzők akkor Párizsban már az évtizedek óta tartó folyamatos konzerválás „áldozataivá” váltak. És milyen könnyen felejt az ember: eszembe jut egy 1994-es élményem, amikor szkeptikus fölényvel hallgattam egy albán rendezőt, aki – életében először külföldön (Macedóniában!) – lelkesen tervezte *Genet* egyik darabjának majdani, tiranai bemutatóját, és persze botrány-

tól tartott és persze botrányt remélt. A félreértés elkerülése végett itt nem pusztán arról van szó, ki milyen távolságban van a szabad Nyugattól. Az idők változása akaratlanul is alternatív helyzetbe hozhat bizonyos szerzőket, színházi alkotókat. A kilencvenes évek üzletre kihegyezett Amerikájában igencsak kockázatos, mondhatjuk, „alternatív” vállalkozás lenne műsorra tűzni Ionescot, nem beszélve a még ismeretlenebb Mrožekről, és ez bizony érvényes az említett, 1966-os zágrábi fesztivál sztárjára, a New York-i Off-Off Broadway még mindig létező fellegrájára, a La Mama-ra is.

A fenti példák is azt jelzik, hogy ez a bizonyos másik kultúra időtől és helytől függetlenül különböző jelentést és jelentőséget kap. A mai magyar (színház)kultúrában az alternativitás elveszítette politikai szerepét (minthogy az ellenzékiesség egész másfajta jelentéssel bír), s ez a tény lényeges esztétikai (!) kérdéseket vet fel. 1989 előtt ugyanis politika és esztétika szétválaszthatatlanul összekapcsolódott. A diktatúrában (mármint a politikai-ban) a szabadságot képviselő művészet majd' minden megnyilvánulása szabályt sértett, tabut döntött és természetesen egyszerre kapott politikai és esztétikai értéket. Ez a helyzet egyfelől alig tűrte, másfelől éppen ezzel színte inspirálta az alternativitást. Ma, a káosz, avagy a szabadság átmeneti állapotában, amikor a politikai diktatúrát egyre nyilvánvalóbban felváltja a pénz diktatúrája, az alternativitás mértékét majdhogynem az határozza meg, ki milyen messze van attól a kalaptól (de inkább kalapoktól), ami(k)ben az elosztandó pénzek vannak. Ez a szempont ha nem is kizárólagos, de alapvető, mert meghatározza a színházcsinálók helyzetét, lehetőségeit s ebből következően alkotói attitűdjét is. S innen nézve a folyamatos – bár lassú – átalakulás nehezen átlátható zürzavarával találkozunk.

Kialakulni látszik a néző által közvetlenül támogatott, elsősorban nyugati-amerikai mintát követő kommersz, nyereséges kultúragyártás, de még erősen tartja magát (vajon meddig?) a majdnem kizárólag ál-

lam által támogatott színházi hálózat (vidéki színházak, ún. művészszínházak). Ezeket szoktuk struktúrában belülieknek, „profiknak” nevezni az Operettől a Kaposvári Csiky Gergely Színházig, a Madáchtól a Győri Padlásszínházig, a Mikroszkóptól az Új Színházig.

A „kalaptól való távolság” szempontját tovább érvényesítve e struktúrában kívül kezdődik az „alternativitás”. Ám itt is lényeges különbség mutatkozik az évről évre viszonylag stabil támogatásra (Soros Alapítvány, Nemzeti Kulturális Alap) építő intézmények (Szkéné, MU Színház, Merlin...), illetve társulatok (Arvisura, Kerekasztal Társulás, R.S.9., Stúdió K...) és azon színházi vállalkozások között, melyek esetleges, alkalmi produkciókkal rukkolnak elő (Krétakör Színház, Mozgó Ház, diákcsoportok...). Utóbbi kifejezéseket nem pejoratív értelemben használom, hiszen az alternativitásnak lényegi köze van az esetlegességhez, ami természetesen bizonytalanságot, kiszámíthatatlanságot hordoz, de hát ez minden színházi kísérlet része.

Ha tehát az előadás létrehozásának körülményeit tekintjük meghatározónak, akkor az egyetlen produkcióra társuló, alkalmi csoportokat nevezhetjük alternatívának. Ám helyezzük bármilyen erősen befolyásolja is szemléletüket, egyben munkamódszerüket, nem törvényszerű, hogy éppen ezek a társulatok képviseljék a kísérletezést, vagyis a kockázatot vállaló valódi alternativitást. (A „kísérleti színház” kifejezés megint csak értelmezés kérdése, ám annak pontos és árnyalt definiálása további kerülőutakra vinné amúgy is csapongó dolgozatomat. Beérem hát azzal, hogy színházi kísérleten se többet, se kevesebbet nem

*Van tehát egy bizonyos
állandósult viszony, egy törvény-
szerűen újra és újra megszülető
helyzet, egymással szembenálló,
egymásra épülő, egymást
feltételező-segítő-kiegészítő
szimbiózis, amiben az elfogadott,
intézményesített, profi stb.
kultúra és a másik, az amatőr,
avantgárd, alternatív stb.
kultúra együtt léteznek.*

érték, mint azt a szellemi és fizikai folyamatot, ami a mesterség ismeretére épül, de/és a rutin kiszámíthatóságát kerüli, a végeredményt nem eleve ismertnek, tudottnak tekinti, ezáltal vállalja a kockázatot, sőt, azt az értéktéremtés egyik feltételül szabja.) Az imént említett csoportok – főleg a diákszínjátszók, színművészeti főiskolások – gyakran éppen a „profikat” tekintik mintának, és őket utánozva próbálnak „ahhoz képest” elfogadható produkciókat másolni. Ugyanakkor az egyre többféle színházi formációban szerencsére egyre természetesebb az átjárás, a keveredés. Ezért aztán ha a létrehozókat inspiráló szakmai és etikai szándékot tekintjük mérvadónak – és mondandóm lényege végül is nem más, mint hogy ezt kell mérvadónak tekintetnünk –, akkor találkozhatunk alternativitással a struktúrán belül is, kívül is, illetve a kettő közti egyre szélesebb mezsgyén is.

A kultúra piacra dobásának idején azt lenne kíváncsi állítani, hogy nem minden eladó. A jó és tisztességes színháznak, nevezzük most éppen alternatívnak, minőségi előadásokkal kellene bizonyítania, hogy az ezredvég személyiséget felszámoló egyenkultúrájával szemben „van másik”. Van és egyre inkább lesz mivel szemben színházat csinálni. A feladat legalább olyan nehéz, mint egykor, a politikai diktatúra idején. Akkor legalább azt nem kellett bizonygatni, hogy szükség van másokra. Most, amikor mindenki, teljes joggal, egy minimális polgári komfort eléréséért képeszt, e képesztés közben, egyre manipuláltabb gondolkodással, elveszítheti elemi igényét a másokra (ez – a másik – sokféleképpen érthető, értendő is, de most „csak” a másik kultúráról van szó). Hogy ebben a helyzetben milyen hangszert húz elő a zenebohóc, az titok. De a bohócnak tudnia kell azt, hogy gesztusával nem elég azt megmutatnia, van másik. Azt a hangszert meg is kell tudni szólaltatnia, mégpedig úgy, hogy örüljön, aki hallja.